

# ソーントン・ワイルダーにおける劇の技法

—『わが町』と『危機一髪』をめぐって—

加藤 芳 慶

## はじめに

四つの視点—協同制作、観客の心への語りかけ、舞台の約束事の活用、目に見える形での現在の行動—から、劇の特質を論じたソーントン・ワイルダーの「劇作についての考察」(Thornton Wilder; *Some Thoughts on play-writing*)<sup>(1)</sup>は、リアリズム演劇とは違う立場からの示唆に富む演劇論として読むことができる。抽象的に要約された四つの点は、演劇論の長い歴史の中でこれまでもさまざまな形で論じられてきたもので、四点を個々ばらばらにみれば、それらのどの一つも新しいものはないが、一つには、それら四点の関連づけのなかにワイルダー独特の演劇観が示されるという意味で興味をひく。さらに言えば、新しくはないおなじみの視点を具体例との関係の中で新鮮で生氣あるものにみせる提示の仕方は、ワイルダーの劇技法に通じるものだ。二つには、四つの視点の独特な関連づけのうちに示される演劇観は、リアリズム演劇が主流を占めるアメリカ演劇界において、リアリズム演劇とは違う演劇の世界の主張と弁護として意味をもつ。

ところで、「劇作についての考察」を、ワイルダーの最もよく知られている二つの作品—『わが町』と『危機一髪』—ソーントン・ワイルダーにおける劇の技法

髪』<sup>(2)</sup>—の劇技法との関連からみると、第一の視点の展開の中で述べられているつぎの個所がとりわけ重要である。

「劇作家は、なによりも、手にあまる現象のうちにでなく、出来事の継起と思想の展開もしくは語り<sup>ナレーション</sup>のうちに力点をおくべく劇構成を学ばなければならない。」<sup>(3)</sup>

『わが町』を論じるにあたつては、ここに引用した文中の「出来事の継起」と「思想の展開もしくは語り」に特に注目しながら、そこから劇の基本的な構成要素、劇の構造、人物の描出等へと移り、この作品の特質を浮き彫りにしたい。『わが町』は、ワイルダーの理論と実際が最もよく融合したもので、彼の劇作品の中では最上のものである。しかし、この作品がはらむ限界性にも言及しよう。

『危機一髪』には、「語り」をになう語り手がない。が代りに技法的な仕掛けがふんだんに用意されていて、これらの仕掛けのいわばヘーラス<sup>ヘーラス</sup>が「語り」と同じ役割を果す。技法の自在な駆使の点では『わが町』を凌ぐものがあるが、この作品で用いられた技法は、作者の意図との食い違いをみせ、その効果を十分に果しているとはいえない。『危機一髪』を論じるにあたつては、『わが町』との目にみえる類似点を最初におさえ、つぎに効果として同じ役割を果す類似に、さらには類似の中での異同等に進む。もとより、基本的な構成要素や人物描出をみてゆくことになるが、特に状況設定や主題のうちにこめられた作者の意図と仕掛けとの関係を問題にしたい。全体としては、『わが町』を前景にすえ、これをやや詳しくみ、この作品の背景に『危機一髪』をおき、こちらの方は若干要約的にみてゆくことになる。

## 一、『わが町』

『わが町』は、ありふれた田舎町に住む平凡な人たちの、人生の様相の節として、誕生で始まるある一日の日常

生活、恋愛と結婚、死を選び、それぞれに一幕をあてて劇の全体を構成する。劇全体を貫く基本的な技法上のパターンは、第一幕におよその輪郭をみせているので、第一幕の展開を追いながらそれをみていこう。

幕なし、装置なし―これは、この舞台が世界のどこにでもあるありふれた場所、そこに生活するありふれた人間に通じていることを示すものの中で、「わが町」グローヴァーズ・コーナーズの地理的位置や日の出少し前のこの町のたたずまいを点描する。ついで、ギブズ医者とウェブ編集長の二家族を紹介し、この町の一日の始まりへとつなげていく。お産をさせにいった帰りのギブズ医者と新聞配達人の少年との会話、ギブズ医者と牛乳配達人との挨拶、夫を迎えてのギブズ夫人の短い言葉とそれにこもる心遣い、ギブズ家の（同時にウェブ家の）あわただしい朝食のひと時、といった具合に一日の出来事が寸景の連なりとして示される。そして、その際、前の寸景が後の寸景に必然的につながるもの、すなわち後の寸景の展開を用意するものとして示されはしない。寸景はそれ自体独立した日常生活の小さな場面であり、時間の推移の跡をかすかにとどめる他は、自由に取り換え可能なものとして示される。はっきりした流れの中に固く整合されないところから生じる、小さな場面の一見雑然とした集まりの示すモザイク模様のうちに、作者は日常生活の相貌をくっきりと浮びあがらせる。

この日常的な相貌の中に作者は、しかし、ふと超越的な「<sup>(4)</sup>へ光」をさし入れるのだ。『わが町』を論ずる時よく引用されるつぎの場面をやはり省く訳にはいかない。場面は第一幕の終り、「わが町」の明かりもおおかた消え、ジョージとリベッカの兄妹が二階（といっても、舞台上では梯子が押し出され二階を暗示）の窓辺で夜空を仰ぎながら言葉をかわず個所。

リベッカ あたし、まだ話してなかったわね。ジェーン・クロファットが病氣の時牧師さんからもらった手紙のこと。牧師さんがジェーンに手紙をだし、その封筒の宛名がこうだったの。ジェーン・クロファットさま、

クロファット農場、グロウヴァーズ・コーナーズ町、サトン郡、ニュー・ハンプシャー州、アメリカ合衆国。  
ジョージ どこがおかしいんだい、それ。

リベッカ 聞いてよ、まだつづきがあるんだから。アメリカ合衆国、北アメリカ大陸、西半球、地球、太陽系、  
宇宙、神の心―そう書いてあったの、封筒に。

このふとさし込まれる超越的な「光」―宇宙的な神の心―は、聖歌合唱の練習からの帰り道、別れ際にギブズ夫人が思わずもたらす言葉「見て、あのお月さま―それに、おあつらえ向きに空もあんなに澄みきって」およびその言葉に別れ際のご夫人たちが足をとめて、しばらく無言のうちに月を仰ぐシルエットのうちに、またさきに引用した場面 of the 少し前でジョージとリベッカがさりげなく交わす短い言葉―「南アメリカでもカナダでも西半球のどこにでも光っている」―から浮かぶ遍在的な月の光のイメージのうちに、さらには月の光の中でエミリーから眠りを奪うほどにうっとりとうとうヘリオトロップの芳香のうちに用意されてきたものである。

日常的な相貌と超越的な「光」とを結びつけ、日常的でありながら超越的でもあるようなより高い全体へと統合するためには、両者に働きかけ両者を仲介するものが必要である。この役目をするものが、この劇の語り手である。語り手は、『わが町』の出来事とそこに住む人々の現在を語り示すばかりでなく、またそれらの過去と未来をも語り、そうすることで「わが町」に時空の広がりを与え、また時に小道具を運び、時に（しばしばであるが）ある場面に一登場人物として現われる。劇は、すでに述べたように、日常生活の小さな場面からなっている。そして、語り手が劇に対して保っている一定の距離から必要に応じて小さな場面に入り込み、その場面の登場人物と対話し、そしてまた劇の外―ということとは語り手の本来の位置に―歩み出てくる時、語り手は、その目にみえる特権的で虚構的な役割を通して、劇を織りなす日常的な諸場面に非日常的な遠近法を与える。そして、この非日常的な遠近法

の中で、日常的な場面のここかしこに用意されたあの超越的な〈光〉がひとときわ輝き出すのだ。「劇作についての考察」の中でワイルダーは「思想の展開もしくは語り」と述べているが、語り手が抽象的で大げさな言葉を語るだけが「思想の展開」ではあるまい。日常的相貌と超越的な〈光〉の両者に働きかけ、両者を仲介し、より高い全体の中に統合すること、それこそがワイルダーの狙いとする「思想の展開」なのだ。この劇における技法の核はそこにあると言える。語り手は、以後劇の進行とともに、この機能を果しつつ、徐々にそれを強めていけばいいのだ。さきほど筆者は、日常生活の相貌を浮かびあがらせる下地として「小さな場面の一見雑然とした集まりの示すモザイク模様」と述べた。この「模様」は、今述べた語り手による「思想の展開」の中で、ある瞬間(第一幕の終りであれ、死の場面であれ、或は劇を見終った後であれ)、日常的であると同時に超越的でもある「模様」となるだろう。ことわるまでもないが、日常的であることをやめて超越的になるのではない。日常的であることがそのままの姿で超越的であるのだ。ある瞬間に訪れるこの高められた「模様」の啓示のうちに、作者の芸術的な意図があると言える。直接この作品を論じた文章ではないが、ワイルダーの一幕劇集につけた序文の中で、ジョン・ガスナー(John Gassner)は「(ワイルダーは……)ありふれた世界の鋭い観察ともうひとつの世界の非日常的な超越もしくは昇華を結びつける」と言っている。

がこの「模様」は、高められるにしろ「模様」だけのものなら、劇の終りとともに、一夜の舞台の幻像として消散しかねない。この「模様」をより深い層で支え、それに永続的な意味を与えるものはどこにあるのだろうか。われわれはここで、「劇作についての考察」の中で「思想の展開もしくは語り」と並置して述べられている言葉「出来事の継起」に注目し、それについて考えてみる必要があるだろう。「出来事」とは、『わが町』の場合、日常生活の小さな場面でのささやかな事件であり、平凡な人たちのつつまじやかな行動であり、それらは因果関係の流れ

によって固く結ばれずに、むしろ雑然とした連なりもしくは集まりとして描かれるといったことはすでに述べた通りである。がここでは「出来事」の継起をより深いところで支えているものについて考えてみたいのだ。こうした観点から「劇作についての考察」に接するとき、出来事について触れたつぎの個所が示唆を与えてくれる。ウィルダーはこう書いている。「演劇は行動の展開であり、劇作家は出来事の配置のうちに支配権をふるってよいのだ。

その支配が完全であればこそ、俳優の肉体的な外見（の違い）、舞台美術家の思いつき、演出家の誤解といったものからくる歪みは相対化され、（相対的に）取るに足らないものになる。」<sup>6)</sup> シャイロックやヘッダー・ガブラーを演ずる俳優がそれぞれ違った演技方をし、それなりに素晴らしいものだとしても、それによって劇作品がその都度別のなにかになることはない。演技方や演出のさまざまな違いを許容しつつ、劇作品は依然としてそこにそのものとしてある。劇作品をしてそうさせている少なくとも重要な点の一つは、出来事の配置なのだとウィルダーはみるのだ。出来事の配置、それは一見雑然とした集まりとして示される出来事の継起の、継起のさせ方であり、出来事の継起をより深い層でつなぎとめている劇の構造と言いなおすことも出来よう。

そこで以下に、『わが町』の劇の構造を劇の内容に即しながらみていこう。第一幕は、〈日常生活〉という題のもとに、すでに述べたように、「わが町」の、日の出少し前から夜までの一日を扱っている。この幕の最初のところで、お産をさせにいった帰りのギブズ医者<sup>1)</sup>の姿が示されるのは注目していい。すなわち、新しい一日の始まりが生の誕生でもって示され、それはこの劇の構造上の伏線となっているからだ。第二幕は、第一幕から三年経っており、ギブズ医者<sup>2)</sup>の長男ジョージと、隣のウェブ編集長の長女エミリーとの恋愛と結婚が描かれている。この幕の終りのところで、語り手は牧師の役となって登場し、ジョージとエミリーの二人にとこしえの愛を誓わせる。式の参列者たちの祝福と感嘆の声のうちに、舞台は「突然動きを停めて、無言のタブロウとなる」。その後で、さながら

独り言のように言う語り手の言葉「小さな家、乳母車、日曜の午後のフォード車でのドライブ、最初のリユーマチ、孫、二度目のリユーマチ、臨終の床、遺言の読みあげ」<sup>(7)</sup>は、ジョージとエミリーの、その後の人生の軌跡を示すものである。第三幕は、第二幕から九年経っており、墓地の場面。客席に面して椅子が並べられており、前の二幕で見知った人たちの幾人かが死者となつて座を占めている。やがて葬列、人々の悲嘆が彼らのさしているこうもり傘のうちに凝縮。お座がもとでなくなったエミリーがそのこうもり傘の中から突然姿をみせ、死者の方にゆっくりと歩み寄る。エミリーは死者の間に坐しながら、しかし、まだ生の世界を感じてもし、生への執着を断ち切れないでいる。そこで、もう一度生きて生活を繰り返すことを、それがだめならせめて一日だけでも生の世界に立ち帰らせて欲しいと語り手に訴える。こうして、彼女は十二才の誕生日を選び、その日の朝のひと時に立ち会う。エミリーがそこで見るものは、意味のない平凡な一日のひと時のうちにさえ「十分見きれない」ほど多くのことがあり、また意味がありすぎるぐらいあるということである。しかし、このことは地上の世界では少しもそれと理解されることなく、地上の世界の全ては「お互い顔を見る時間もない」<sup>(8)</sup>ほどに、またたく間に過ぎていく。エミリーが「地上の世界、あなたはあまりにも素晴らしいから誰からも理解されないのね」と言うように、地上の生はその素晴らしい故に理解されないということ、さらに言えば、ひと時の意味を理解する間もなく生きていることが一刻一刻を生の最中で生きているのだという逆説的なジレンマにエミリーは堪えられない。こうして彼女は、ほんのひと時自分のかつての生の世界に立ち帰っただけで、また死者の世界にもどっていく。しかし、彼女を死者の世界に向かわせるのは、今述べた逆説的ジレンマもさることながら、ひと時のうちにあまりにも多くのことが過ぎ去ることをみて覚る、一瞬の永遠性についての静かな認識である。この認識のもとに、彼女はいわば永遠を生の一瞬のうちに生きて死に帰り、同時に生の一瞬のうちにある永遠の意味を生者に返すのだ（もっとも生者にはその意味がなかなかと

どかないが)。そしてこの時、この劇の終りは第一幕のはじめ、すなわちギブズ医者を通して示される赤ん坊の生産―生の意味もわからずかんに産声をあげる生の誕生―に、丁度円の環が閉じるように、結びつくのだ。巡り行く運動、そして同じ所にたどりつくという意味では不動でもあるこの円環がこの劇の構造である。そして、この円環構造が、水を盛る器のように、日常的であると同時に超越的でもある(第三幕では一瞬であると同時に永遠でもある、といった意味合いに変わる)あの「模様」を容れるのだ。構造が円環である時、現在の中に未来の出来事を過去の形で語り(語り手は新聞配達少年ジョー・クローエルを示しながら、十数年後の彼の戦死を語る)、また時の進行を一部逆転させる(ジョージとエミリーの結婚の場面、語り手は二人を、「お互いをはじめて意識した」過去の時点に逆戻りさせる<sup>(9)</sup>)といった一見不合理な時間の操作が可能となる。

日常性と超越性、一瞬と永遠、生と死がつながり、また両者がそれぞれ相互に作用して描く「模様」を円環構造のうちに盛って閉じている『わが町』の小宇宙は、それにしても小さく完結した世界であるとの印象をまねがれ難い。フランシス・ファーガソン (Francis Fergusson) は、『わが町』の人物は「個人というよりは田舎町に住む紋切り型の人物」であり、彼らの口にする言葉は「高校や日曜学校向けに書かれたお芝居、或は家庭の主婦向けの軽妙な連続放送劇の言葉に痛ましいほど似ている」と述べた後、この戯曲の弱点をつぎのような指摘している。

「『わが町』の夢見がちな場面は、人に何かの犠牲を支払わせることがない。思うに、そのために、この劇の主題は感傷的で作りごとめいてひびく。主題ははっきりしている。ある意味では、それはグローヴァーズ・コーナーズの雰囲気と慣習のうちに適切に描かれていると言える。しかし、この劇の実質的な生地をなす人物と言葉のうちに形象化されていない<sup>(10)</sup>」

ファーガソンがいう「人に何かの犠牲を支払わせることがない」「夢見がちな場面」は、恋愛と結婚をめぐる第



二幕が、結婚後の人生の軌跡を「語り」に委ねて、墓場の場面である第三幕に直結するこの劇の展開の仕方とも関係している。この劇の中心的人物であるジョージとエミリーについて言えば、彼らは少年少女時代を走りぬけ、愛し、結婚するが、代価を払って生きたということが示されぬまま、われわれはエミリーの死に立ち会うのだ。犠牲ということに関連して言えば、この劇には確かに、新聞配達達の少年の十数年後における戦死、教会のオルガン弾きサイモン・スティムソンの自殺、エミリーの弟のウォーリーの夭逝が点描風に語られるが、それらは語られるだけで劇の生地として織り込まれはしない。それらは、あたかも「語り」が悲嘆や絶望の〈声〉を鎮めるかのように、語られた後に静かな余韻を残すのだ。第三幕でわれわれが立ち会うエミリーの死も、あり得たかも知れない彼女の生の苦闘（しかしそれはわれわれには示されない）の余韻といえなくもない。こうしていま、この天上的な静かな余韻とひきかえに『わが町』の小宇宙は、美しくはあるがその分だけ小さくまとまったものとしてその世界を閉じるのである。

## 二、『危機 一髪』

『危機一髪』は、基本的な構成要素の幾つかにおいて、『わが町』に類似している。『わが町』は、平凡な人たちのありふれた人生の節として、誕生で始まる日常生活のある一日、恋愛と結婚、死の三つを選んだが、『危機一髪』では人類の歴史―後述するように、それはまた人生とパラレルもしくはアナロジカルな関係にある―の危機的状況として、氷河、洪水、戦争（正確には戦後の混乱と虚脱）を選び、それぞれに一幕をあてている。各幕は、ワイルダーがこの劇の着想をヴォードヴィル風のある狂想劇<sup>(4)</sup>に得たといわれているように、短い場面の連続からなっていて、この点も『わが町』の構成に似ている。また、主要人物も、『わが町』の二家族と同じように、典型的なアメリカの家庭を思わせるアントロバス氏（ギリシヤ語で「人」「人間」を意味する *anthropos* からとった名前）。

「人間」氏とでも訳せる<sup>(10)</sup>の家族。さらに、氷河期、洪水の直前、大戦後（それらはまた、人生における危機のアナロジーでもある）といった具合に、広大な時空を巡りながらも、第一幕の幕あきの時刻と場面は、終幕の終りの時刻と場面に重なり、「いつものごとく、また始める」ことが強調されて、構造の環は閉じられる。

『わが町』の「模様」を織りなした日常性と超越性に相当するものはどうだろうか。アントロパス氏の家族は、氷河、洪水、戦争とつづく人類史的な〈時間〉を歩むと同時に、また郊外に住む典型的なサラリーマン家庭の人生の〈時間〉を歩むことが示される。観客はこの二つの〈時間〉をパラレルに、もしくはアナロジーとしてみるのだ。『わが町』を知っている観客なら、前者の〈時間〉は超越性に、後者のそれは日常性につなげてみるだろう。が両者を仲介し、より高い全体に統合する語り手が『危機一髪』にはいない。代りに、この劇には笑劇風から悲劇調にいたるさまざまな仕掛けがふんだんに用いられる。すなわち、動物が人間の言葉をしゃべり、氷雪を逃れてきた避難民（それはニュー・ヨークの失業者の群れとしても示される）の中にはモーゼやホーマーやミューズたちがまじり、聖書や偉大な思想書からの断章が洒落れた小道具を使って語られ、演技の途中素面の自分にかえってひと悶着をおこす場面が演ぜられる、等々。その他、仕掛けはスクリーンの使用、奇妙にゆがんたり動いたりする装置、舞台裏の人たちの助演、舞台の延長としての観客席の使用など多岐にわたっている。これら仕掛けの狂想劇的な〈合唱〉の中で二つの〈時間〉が重ね合わせられる。アラン・S・ダウナー (Alan S. Downer) は、実にさまざまな感情が混ぜ合わされる点、この劇に比較し得るのは「アメリカ生活のジャズ・シンフォニー」といわれるジョン・ハワード・ローソンの『行列』 (John Howard Lawson; *Processional*) だけだ<sup>(11)</sup>という。が『危機一髪』の「模様」を織りなし、そこに単なる模様以上の存在を映し出す筈のこうした仕掛けは、ファエーガソンの言葉を借りれば「舞台で行う奇術師の奇術のように、劇場の中でしか有効性を発揮しない」<sup>(12)</sup>。仕掛けに問題があるのではない。

ほぼ二年後、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) は「手品<sup>トリック</sup>」を使って「真実」を示すべく、すばらしい劇『ガラスの動物園』(The Glass Menagerie)を書いた。問題はどこにあるのだろうか。が問題の所在を指摘する前に、この作品の真面目な状況設定と主題について若干みておこう。

『危機一髪』の危機的状況は、氷河や洪水のように外部から襲ってくるが、同時に人間の内部にも巣くっている。第一幕でアントロバス氏は、妻を説きふせて、氷雪を逃れてきた避難民を家の中に入れ、手に入るあらゆるものを燃やして襲いくる大寒波にたち向かう。が息子のヘンリー(もとの名はカイン、石で兄―『創世記』では弟―のアベルを殺し、以後ヘンリーと改名)が、以前の犯ちの「傷あと」も消えぬ間に、隣の子供と争い石を投げつけたと知った時、アントロバス氏は怒って火を消そうとする。妻の必死のとりなし、「ホーム」を中心とする避難民の歌声、そして非を悔いて父の傍らにひざまずく息子の姿に接してアントロバス氏はようやく落着きをとirmどす。この時、危機的状況は、襲いくる危機に立ち向かう人間の行動の面においてばかりでなく、行動を支える倫理の面でも辛うじてのりこえられるのだ。以下、第二幕では哺乳類動物会議の会長に選ばれたアントロバス氏と彼の妻との情性的な生活およびアントロバス氏の享楽への傾き(そこには物質的には恵まれた中年のサラリーマン家庭における家族の精神的離反が重なる)が、第三幕では大戦後の混乱と虚脱が、危機的状況として描かれるが、前者は「人間」の結びつき(或は家庭生活)の意味と価値の認識によって、後者は再出発をめざす新たな意欲の覚醒によって、それぞれ危機一髪のところでのりこえられる。ところで、この危機克服の設定を通じてワイルダーが示すのは、行動を支える倫理をさらに一層深いところで支えている神の意志と心の主題である。第一幕の終りで、アントロバス夫人は娘に対して「はじめに神天地を創りたまえり……」で始まる『創世記』の最初の数行を教える。第三幕の終り近くでは、アントロバス氏は再出発の意欲に目覚めながら、つぎのようにいう。

「この世界の善いものや素晴らしいものはみな、一瞬一瞬危険なかみそりの刃の上に立っている。だから、それらを守り、かちとるためには戦わなければならない——戦場であれ、家庭の中であれ、国の中であれ。私が欲しいのは、新しい世界を築く機会だ、が神様はいつだってそれを我々に与えてくれている。」

以上みてきた設定と主題は十分に真面目なものである。がこれらが、あらゆるものを茶化さずにはおかない狂想劇的な仕掛けの中に置かれる時、両者は奇妙にすれ違ふか、相互の意図に水をさして弱めてしまう。また、だからといって、仕掛けが設定や主題と対等の資格でそれらに對置され、そこに葛藤の火花を散らすというのではない。

作者の意図はそこにはなく、仕掛けが設定や主題を少なくとも終極的には浮かびあがらせるように意図されていると思われる。というのは、今引用したアントロバスの台詞の後で「神についての知的愛を公言する」スピノザやプラトンやアリストテレスや『創世記』からの断章が、この劇をしめくくるべく静かに語られるからだ。仕掛けが設定や主題を浮かびあがらせるように意図されており、にもかかわらず両者がかみ合わないままであるとき、そこにみられるのは仕掛けの「へからくり」のむなしさであろう。この時、仕掛けが仲介となるべき二つの「時間」は生きとしたアナロジーの関係を結ばない。ワイルダーの作品に対して好意的な評価をくだすレックス・バーバンク (Rex J. Burbank) にしても、筆者と考察の視点は違ふが、こう述べている——「宗教的なヒューマニズムとバーレックスは劇の構成要素として両立しないように思われる。」

しかし、この劇の一層致命的な欠陥は、『わが町』についてのファーガソンの指摘——人物は紋切り型であり、彼らの口にする言葉は軽妙な連続放送劇の言葉——が、『危機一髪』には一層よくあてはまるということだ。端的な例から始めよう。サビナは、第一幕ではアントロバスの家のメイド、第二幕ではアントロバスを誘惑する軽薄だが魅力的な女、第三幕では従軍婦 (第三幕の終りでは、またもとのメイドに舞いもどる) として登場する主要人物

の一人であるが、彼女は第二幕でアントロバス氏に近づき、媚を売るようにしてこう言う―「あなたとわたしのような少数の人を除いて、世界中の人はみんなわらでできたただの人。大抵の人は内面なんて持ち合わせていない」。サビナがこういう時、それは彼女が「わらでできて」い、「内面なんて持ち合わせていない」ことを自ら示しているに等しい。中心人物のアントロバス氏はどうだろう。時々、発作のように、認識と反省が彼の心をとらえはするが、第一幕ではものを創りだすことに日夜熱中している「人間」氏（或は仕事事に追われているサラリーマン氏）、第二幕では洪水の兆しが着実に近づいているのに相も変わらず安逸で怠惰な生活にひたっている「人間」氏（或は倦怠期にある中年の夫）として一面的に描かれる（一面的に描かれることで滑稽で軽妙な感じのでていることは認めるが）。また、アントロバス夫人にしても、家庭をとりしめることは熱心だが夫の仕事には理解を示さず、身近かな利害にとらわれがちな近視眼的な妻もしくは母の一面的な典型として描かれる。人物（しかも主要人物）が、ある状況の一面的な典型として描かれる時、仕掛けが現出させるのは、人物のリアルな存在ではなく、仕掛けが透けてみえる操られた「人物」であり、人物の影である。

## おわりに

本稿で取りあげたワイルダーの二作品は、作品を構成する最も基本的な技法として、一見相融たる二つの面を導入する。『わが町』では日常性と超越性であり、『危機一髪』では人類史的な〈時間〉と日常的な生活の〈時間〉である。これら両者を仲介し、重ね合わせるものとして、前者では語り手が、後者では狂想劇的な仕掛けがその役割をなう。

語り手は、人生の暗部からたちのぼる〈声〉を劇の生地に織り込むのではなく、それを鎮め、そうすることで静

かな余韻を劇の背後に残す。このため、『わが町』の世界は、絶望や悲嘆や試練の鋭い刃によって切り裂かれることはないが、同時に奥行きのある「模様」を深く刻まれることもない。それは美しいが、小さく完結した世界である。

『危機一髪』の狂想劇的な仕掛けは、設定と主題にこめられた作者の真面目な意図とかみ合わず、そのため詐術的なからくりを露にし、かくして仲介する筈の二つの〈時間〉のアナロジカルな関係を生気のないものにしてしまう。この劇におけるワイルダーの技法の数々は、一見自由のようにみえながら、ファーガソンが適切にもいうように、それらは「問題を解決するよりはむしろ避けることによって得られている」。

語り手と仕掛けは、二作品の劇技法の重要な部分をそれぞれなすとしても、劇の生地を実質的に織りなすのは劇中人物と言葉である。『わが町』の人物と言葉についてのファーガソンの批判に対しては、つぎの二点でワイルダーを側面から弁護できよう。その一、『わが町』の言葉は典型としての人物を映すべく、田舎町の生活の会話から典型的な言葉を注意深く選びとってきたものであること。その二、人物の典型としての提示は観客の側に想像による肉づけを期待するものであり、その意味では観客の参加を促すものであること。こう弁護しながらも、『わが町』の人物と言葉は、美しいが小さく完結した世界に見合うように、人間の経験領域の狭い範囲をしか映し出していないとの印象を依然ぬぐいきれない。しかし、また、美しいが小さく完結した世界に見合っていればこそ、われわれを郷愁の念をもってふと振り返らせるものをもっているとも言える。これに対して、『危機一髪』の人物はあまりにも一面的な典型として描かれているため、この劇のいささか過度な仕掛けに操られる「人物」の観を呈してしまう。

人物の描出から離れた時、『危機一髪』は、しかし、劇の形式と内容、模様と生地とをつなぐ技法について、さ

まざまに考えさせるものをもっている一恐らく『わが町』以上に。ともあれ、この二作品は、劇技法の面でわれわれの思考をたえず促してやまない、アメリカ演劇に投ぜられた貴重な石であることに変わりはない。

#### 注

- (1) Thornton Wilder; *Some Thoughts on Playwriting, in Playwrights on Playwriting*, ed. by Toby Cole (MacGibbon & Kee) この論文はワイルダーが一九四一年 Augusto Centeno (ed.); *The Intent of the Artist* (Princeton Uni. Pr.) のために書いたもので、その後 Toby Cole 編の右記書物に収められた。
- (2) 以下に論じる二作品 (*Our Town*; 1935: *The Skin of Our Teeth*, 1942) のテキストについては Thornton Wilder; *Our Town and Other Plays* (Penguin Plays) を用いた。 *Our Town* の邦訳としては、鳴海四郎訳『わが町』(白水社『現代世界演劇13』所収)がある。 *Our Town* から引用した台詞の訳にあたっては、同氏の訳を参照させていただいた。
- (3) T. Wilder; *Some Thoughts on Playwriting, in Playwrights on Playwriting*, P. 107
- (4) *Our Town*. Act I. 筆者が主に参考にしたものの中では、フランシス・ファーンガソンとレックス・バーバンクが同箇所を引用している。同じ箇所をここに引用するのはいささか苦のない話であるが、ワイルダーの思想を、簡明な言葉とその言葉のおかれている情景のうちに最もよく映し出していると思われるので、あえて引用した。
- (5) John Gassner; *The Two Worlds of Thornton Wilder, in the introduction for The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* (Harper & Row, 1931)。このエッセイは、本稿で取りあげた二作品を直接扱っていないが、劇作家としてのワイルダーの世界をみる上で参考になる。
- (6) T. Wilder; *Some Thoughts, in Playwrights on Playwriting*, P. 108
- (7) *Our Town*, Act I
- (8) *Our Town*, Act II
- (9) 映像メディア(映画、テレビ)では、しばしば用いられる回想形式の技法だが、生身の俳優が現に舞台のそこにおいて演ずる演劇の場合は、虚構的な感じをまめがれ難い。が『わが町』の場合、こうした時間の操作をそれなりに自然と感じさせるもの

がある。本文で述べたように、円環構造がその理由の一つだと思う。その他、裸舞台、ごく簡素な装置、死のモチーフの導入など舞台の虚構性の積極的利用がそれにあずかっていること勿論である。

- (9) Francis Fergusson; *The Human Image in Dramatic Literature* (A Doubleday Anchor Original, 1957) P. 56
- (10) ファーガソンの前掲書によれば「ワイルダーが『危機一髪』の着想を得たと言われる狂想劇は「この上なく洒落れたスタイルの古風なヴォードヴィル “Hellzapoppin”」という。この狂想劇については筆者不詳。
- (11) 一九四八年(昭和二十三年)新協劇団により『ミスター人類』という訳題で上演された。(倉林誠一郎『新劇年代記』戦後編)『白水社—参照)
- (12) Alan S. Downer; *Fifty Years of American Drama* (Gateway, 1966) P. 102
- (13) F. Fergusson; *The Human Image*, P. 60
- (14) *The Skin of Our Teeth*, Act III.
- (15) F. Fergusson; *The Human Image*, P. 58
- (16) Rex J. Burbank; *Thornton Wilder-second edition*-(Twayne Publishers, 1978) P. 95
- (17) *The Skin of Our Teeth*. Act II
- (18) F. Fergusson; *The Human Image*. P. 59